

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo
XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto
Comentarios
Suscripción

El arte y lo cómico

n° 3
abr.2005
semestral

Secciones y artículos [II. Fronteras de la comicidad]

La interpretación, lo cómico y la muerte
Fernando Silberstein

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Se estudia la relación de las teorías del "duende" y de los "rayos" en la interpretación de Federico García Lorca y de Constantin Stanislavski. Ambas se vinculan con conceptos psicoanalíticos: se analiza la captura por parte del espectador en las obras de arte y humorísticas.

Palabras clave

Psicología del arte, psicoanálisis, represión, García Lorca, Stanislavski

Abstract en inglés

The interpretation, the comic thing and the death

We study Federico García Lorca and Constantin Stanislavski's theories about "duende" (elf) and "rays" in performance. Both conceptions are related with psychoanalytic theory and with the capture of work of arts and jokes

Palabras clave

Psychology of Art, psychoanalysis, repression, García Lorca, Stanislavski

Texto integral

- 1 El estudio de lo cómico tiene al menos dos antecedentes ineludibles, uno, en la obra de Freud, el otro en el estudio sobre lo cómico de Bergson. La obra de Freud, marco en el que me ubicaré, posee una gran riqueza de análisis que deja abiertos muchos caminos de reflexión, no todos tan frecuentados. En esta perspectiva, el chiste al igual que la obra de arte constituye un espacio intermediario que oculta y dice transversalmente, que articula un encuentro de una dimensión inconsciente del espectador con un más allá implícito en la obra, actualizado por su mirada cómplice pero ignorante. Hasta qué punto es ignorante cabría preguntarse, hasta qué punto desconocerá su participación inocente en ese encuentro transversal que lo conduce a sí mismo como otro, reconocimiento del que sólo poseerá el atisbo de la risa o del placer estético. Ese espacio intermediario es de indudable filiación neoplatónica, el encuentro del alma y el Uno, y fue retomado de las estéticas románticas contemporáneas a Freud. Pero en Freud se agrega a ello la dimensión fáctica y teórica de la represión y es en el chiste o en el placer estético donde este concepto adquiere casi mayor presencia, aunque teñida por la metáfora económica del ahorro de la carga de energía que se manifestará como intenso goce o carcajada. Asimismo, queda mucho por pensar en los modos en los que ese plano de intermediación dice en sus relaciones expuestas para enunciar esa dimensión otra, inconsciente del sujeto espectador que pasa a constituirse en participante, o viceversa.
- 2 Quiero referirme a algunos de esos procesos puestos en juego en la relación del espectador con la obra de arte o de humor tomando como base en primer lugar, la célebre conferencia sobre la interpretación y el duende dictado en 1933 por Federico García Lorca en Amigos del Arte, en Buenos Aires, titulado "Juego y Teoría del duende". Este texto incluye ideas de una exposición anterior, "Imaginación, inspiración, evasión", cuya versión completa no se ha conservado, y también de una primera referencia al duende introducida en "Poeta en Nueva York", que fuera suprimida en ediciones posteriores. Posteriormente, lo relacionaré con la formulación de Stanislavski sobre los "rayos" en la comunicación entre los actores y con el público, concepciones que parecen tener muchos puntos de conexión. Finalmente me referiré, a partir de las concepciones puestas de manifiesto por estos autores, a la relación que como espectadores o lectores buscamos con el humor.

1. La teoría del duende

- 3 El texto de García Lorca ([1933] 1998) sobre el "duende" ha sido largamente glosado y yo no agregaré demasiado a estas ideas como no sea ponerlas en relación y acentuar con ello algunos misterios que parecen conducirnos a nuestro interés por la participación que nos ofrecen las obras de arte. Para ello citaré con cierta extensión algunos fragmentos de esa conferencia. Con esa palabra, Lorca intenta ahondar la idea de una intensidad extraordinaria en la interpretación que se manifiesta a veces en algunos cantantes y bailarines, y que consigue una emoción enajenada e irreplicable en sus espectadores.
- 4 García Lorca señala en esa conferencia que "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende" y que "oscuro y estremecido" está en "el espíritu oculto de la dolorida España".

"Estos sonidos negros son el misterio,... pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte.... Poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica". "El duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar....", "...el duende no está en la garganta, el duende sube por dentro.... Es decir no es cuestión de facultad, sino de estilo vivo, es decir, de sangre, de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto." Se vincula con "El espíritu de la tierra..." y en una referencia velada a Nietzsche a "...el dionisiaco grito degollado de la siguiyria de Silverio".
- 5 Para diferenciarlo mejor, distingue el duende del ángel y de la musa, en una escala que tiene relación con la autenticidad más allá de los aprendizajes: "...cada escala que sube en la torre de la perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa...distinción fundamental para la raíz de la obra".
- 6 Así sostiene, "El ángel guía y regala... defiende y evita... anuncia y previene... deslumbra pero vuela sobre la cabeza del hombre, derrama su gracia, y el hombre sin ningún esfuerzo realiza su obra, o su simpatía o su danza".

Con cierto menosprecio que resume en su idea de la musa señala: "La musa dicta y en algunas ocasiones sopla, puede relativamente poco porque ya está lejana y cansada. Los poetas de musa oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda". "La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y de falsos laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas aristas, y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas, o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón."

- "Ángel y musa vienen de afuera; el ángel da luces y la musa formas".... "el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio el duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel, y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la sonrisa de violetas que exhala poesía del XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa, enferma de límites".
- 7 En el trabajo de la interpretación, para Lorca, "*La verdadera lucha es con el duende*". Buscando su sentido último, intenta cernir el proceso para convocar al duende: "Se saben los caminos para buscar a Dios... Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre,... que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos," e introduce así por primera vez la relación del duende con la muerte, "que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo".
- "Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos...saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende".
- 8 De una cantaora andaluza recuerda:
- "jugaba con su voz de sombra pero nada, era inútil. Los oyentes permanecían callados...Entonces se levantó como una loca... y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero...con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes..." "tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas,".
- 9 Del sentimiento con que se escucha al duende plantea:
- "música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire". "Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara a luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad..."
- 10 Desde una perspectiva más estilística pero también teleológica, señala una paradoja,
- "La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso."
- 11 Es decir el duende, la voz de la tierra y el dolor inacabable, hacen renacer, no nacer, sino recrear con una frescura sin embargo inédita, que concita una comunión simétrica de intérprete y espectadores. Así plantea, "Naturalmente, cuando esta evasión está lograda, todos sienten sus efectos; el iniciado, viendo como el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción". Introduce una dimensión del cuerpo y la temporalidad en la posibilidad de dar vida al duende,
- "Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto".
- 12 El duende requiere pues de un cuerpo que medie y canalice a ese espíritu, y aunque no lo indique cabe en esta definición, también al actor. Pero casi a pesar de ello el duende parece necesitar sobre todo de la presencia de la muerte, o más precisamente de un cierto acto del borde, del abismo de la muerte.
- "Cuando la musa ve llegar la muerte, cierra la puerta, o levanta un plinto, o pasea una urna, y escribe un epitafio con mano de cera, pero en seguida va a regar su laurel con un silencio que vacila entre dos brisas..." "Cuando ve llegar a la muerte el ángel, vuela en círculos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats...Pero qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado". "En cambio, el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no han de tener consuelo".
- 13 Habla pues desde la muerte y del dolor de quien hasta ahí se ha asomado.
- "Con la idea, con sonido, o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre".
- 14 Ese camino de vuelta otorga una expresión única de pura vida:
- "La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales".
- 15 Hablando de Santa Teresa agrega, "el duende (no el ángel, que el ángel no ataca nunca)...la traspasa como un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto...del Amor libertado del Tiempo". Hay pues una muerte que ama y que se libera en un dolor sin tiempo, un amor y un dolor infinitos, fundantes, que abren paso a una espiritualidad profundamente humana,

"el duende ama los bordes de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles...Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir, por medio del drama sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda",
en una referencia inesperada que repite al final de la obra, la evasión surgida de esa comunión por el duende.

- 16 El duende es un acto y éste no se escribe, sólo se lo conjetura, irrepetible: "El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena....Pero imposible repetirse nunca. Esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca".
Con la muerte, el cuerpo y la danza, introduce a las corridas de toros, y vuelve a referirse ahí, sin decirlo, a la idea expresada a propósito de la musa,

"En los toros adquiere sus acentos más impresionantes porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte, que puede destruirlo, y, por otro lado, con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta". "El torero que asusta al público en la plaza con su temeridad no torea, sino que está en ese plano ridículo, al alcance de cualquier hombre, de jugarse la vida; en cambio, el torero mordido por el duende da una lección de música pitagórica, y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos".

- 17 No basta entonces simplemente con arriesgarse; es otra la dimensión de esta muerte.
"El duende... ¿dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados...que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas". (Federico García Lorca 1933: 61-73).
- 18 Este texto notable de García Lorca introduce la idea de una presencia, en el acto de la interpretación, de una muerte que se expresa más allá de las formas mismas y sobre todo de las conveniencias estilísticas, para lograr una emoción transportada que funde al artista y al público en una participación conjunta de potencias que se expresan desde el dolor inacabable para construir un renacer, una frescura de lo nuevo, por el atisbo de un abismo esencial abierto y emanado de un cuerpo que lo sostiene apenas. Presencia que requiere de un cuerpo al que no obstante trasciende en un acto de puro presente en el que deja su huella en la intensidad y la calidad, el sentido, de la emoción compartida.
- 19 Con frecuencia, desde el Renacimiento en adelante se ha enfatizado la creación, divina, mediadora a través del alma del artista creador entre un dios y su huella en una obra, pero en este texto García Lorca describe con tono metafísico la interpretación, a la que otorga, al menos, tanta fuerza como al genio del autor.
- 20 Si en las filosofías de la creación antes de Ficino, el imperio de Platón otorgaba al pintor el lugar desvalorizado de repetidor de la mimesis, en el mundo académico ese lugar se le suele reservar al intérprete. Sin embargo no es éste el caso del público que suele reconocer más que al autor, a quien corporiza escenas, sonidos, imágenes.

2. La inspiración y los rayos en la interpretación

- 21 No pretendo ninguna novedad al poner en relación esta idea del duende con la inspiración, la posesión, el rasgo inconsciente en los conceptos de Stanislavski. Si en García Lorca hay una reflexión sobre el sentido del duende, en Stanislavski queda escrito más de un camino para convocarlo.
- 22 El gran maestro ruso recomendaba la práctica de la acrobacia a los actores. Señalaba, con simplicidad pero con gran hondura expresiva, que la misma ayuda al actor en sus momentos de mayor exaltación e inspiración creadora les ayuda a desarrollar la cualidad de la decisión, ya que no pueden en el punto culminante de su papel detenerse a reflexionar, deben entregarse en manos del peligro y de su habilidad.
"Debe actuar, debe salvar la valla a galope tendido". "Y sin embargo, la mayoría de los actores muestran una actitud totalmente diferente respecto a esto. Temen los grandes momentos y desde mucho tiempo antes, se están tratando de preparar en forma afanosa para ellos. Esto produce nerviosidad y presiones que impiden que se suelten en los momentos culminantes, cuando necesitan entregarse completamente a sus papeles. ...rendirse al instante y por completo al poder de la intuición y de la inspiración". (Stanislavski, 2001: pp. 11-12)
- 23 Se plantea aquí el conflicto y el camino acerca de cómo el actor debe hacer para entregarse, de cómo aceptar y también, tolerar la inspiración: "El actor debe ser el maestro de su propia inspiración y debe saber cómo hacerla acudir a la hora fijada por los anuncios. Este es el secreto principal de nuestro arte". Stanislavski, 2001:14)
Refiriéndose con cierta ironía a los actores de "inspiración" señala,

"Hay momentos particulares en que uno, repentina e inesperadamente, se eleva a grandes alturas artísticas y emociona a su público. En tales momentos, usted está creando de acuerdo con su inspiración... pero ¿se sentiría lo bastante capaz para actuar durante cinco grandes actos de Otelo con la misma elevación con que interpretó por accidente esa corta escena...? ... "Si esa inspiración no surge, ni usted ni ellos tienen nada con que llenar los espacios vacíos. (...) Los actores están abrumados con su "genio", entre comillas. Mientras menos dotes tiene un actor, más grande es su "genio", lo cual no le permite hacer ninguna

aproximación a su arte". (Stanislavski, 2001: 17-18)

"No siempre puede uno actuar en forma subconsciente y con inspiración. Un genio tal no existe en el mundo. Por lo tanto, nuestro arte nos enseña antes que nada a crear consciente y sinceramente, porque eso preparará mejor el florecimiento del subconsciente, que es la inspiración". (Stanislavski, 2001: 21)

- 24 Pero es cuando se refiere a la idea de la comunión que Stanislavski mejor se acerca en mi opinión a la descripción de esa transfiguración en los intérpretes. Así en un texto que abre varias lecturas, señala,

"1.Comunión con el público a través de sus compañeros.

Si los actores intentan en realidad apoderarse de la atención de un público numeroso, deben hacer todos los esfuerzos para mantener un intercambio ininterrumpido de sentimientos, pensamientos y acciones entre ellos mismos y el material interno para este intercambio debe ser suficiente para retener a los espectadores.

Cuando usted desea comunicarse con un apersona, primero busca su alma, su mundo interno...Cuando habla con la persona que está actuando frente a usted, aprenda a atenderlo hasta que los pensamientos de usted hayan penetrado en el subconsciente de ella...A su vez, debe aprender a absorber, cada vez de nuevo, las palabras y los pensamientos de su compañero. Debe estar conciente de sus líneas, aunque las haya oído repetir muchas veces en los ensayos y actuaciones. Esta conexión debe hacerse cada vez que actúen juntos y requiere mucha atención concentrada, técnica y disciplina artística.

Algunos piensan que nuestros movimientos externos, visibles, son una manifestación de actividad y que los actos internos, invisibles de nuestra comunión espiritual no lo son...Toda manifestación de actividad interna es importante y valiosa. Por lo tanto, aprenda a apreciar esa comunión interna, porque es una de las fuentes de acción más importantes.

2. Emisión y recepción de rayos.

¿No ha sentido en la vida real o en el escenario, en el curso de su comunión mutua con su compañero, que algo emanaba de usted, alguna corriente, de sus ojos, de las yemas de sus dedos?...¿Qué nombre podemos dar a esas corrientes invisibles, que usamos para comunicarnos unos con otros? Algún día, este fenómeno será sometido a la investigación científica. Mientras tanto llamémoslo rayos.

3. Posesión

Si usted puede establecer una cadena larga y coherente de tales sentimientos, ésta se hará eventualmente tan poderosa, que habrá logrado lo que llamamos posesión. Entonces, su emisión y absorción (de rayos) será mucho más fuerte, más aguda y más palpable.

Los actores debemos tener esa misma facultad para embargar con nuestros ojos, oídos y todos nuestros sentidos. Si un actor debe escuchar, dejémosle hacerlo con atención...Si debe mirar algo, permitámosle usar sus ojos en realidad...Para una obra sencilla, uno necesita una posesión ordinaria, pero para una de Shakespeare, usted necesita posesión absoluta.

Posesión es lo que tiene un perro dogo en sus mandíbulas. Pero, por supuesto, debe hacerse esto sin tensión muscular innecesaria". (Stanislavski, 2001: 42-44)

- 25 En este texto Stanislavski señala que lo que atrae la atención de los espectadores es una circulación interna de atención e intercambios entre los actores; también en otro momento va a destacar que la obra surge por la fluidez que da paso a una circulación de un movimiento que, presente en todos, constituye la obra y el sentido mismo del arte. Esta circulación es en un sentido muy próxima a las ideas de Gracián, y fue casi escrita en algunos aforismos en el controvertido Oráculo manual y arte de la prudencia, aunque no relativos al teatro sino a la atención de los clientes en los negocios. Es esta circulación que invita a los *rayos*, una buena palabra para designar un *lumen* tan inexpresable como presente en los buenos momentos de la representación teatral y también de los conciertos. Estos *rayos* parecen permitir llegar a la posesión, a la aparición de la inspiración, a la expresión insondable en la que el cuerpo es también aquí apenas un soporte para una comunión, una misa báquica, un ritual pagano de muerte y renacimiento. Y aunque parezca que Stanislavski y Lorca son contradictorios ya que para uno no hay caminos y en el otro hay que prepararse para el surgimiento de esa inspiración, uno y otro están muy próximos preparando uno al otro, para coincidir en la naturaleza de esa posesión mágica.
- 26 No es tampoco novedoso señalar que algo de este duende —aunque no todo— y la invitación a la construcción para el surgimiento de la inspiración, están próximas al psicoanálisis, teoría en donde pervive el mito clásico de un sujeto humano a merced de potencias psíquicas que lo trascienden (Marshall, 2004).
- 27 Sin embargo más que dar una explicación psicoanalítica del duende, del rayo o de la posesión, lo que puede no ser mucho más que una reducción a otro mito metafísico de una legalidad legitimada, me gustaría pensar qué buscamos en el arte, nosotros que antes que nada somos espectadores sensibles y anhelantes de la invitación a compartir ese acto de pasión trascendente.

3. El humor

- 28 Acerquémonos ahora a una situación más cotidiana, la de los juegos del humor. No hay aquí una intensidad dramática pero hay en ellos, en común con nuestros ejemplos anteriores, la existencia de esa captura de la obra, buscada por el espectador pero involuntaria por el compromiso inconsciente de esa otra voz que implicará. ¿Qué hace que tomemos tan en serio un chiste como para hacer tan eficaz nuestra participación al reírnos de lo que confrontado de otro modo nos sería tan angustioso?



- 29 En este chiste de Fontanarrosa el personaje de Inodoro Pereyra dialoga con el chanco Nabucodonosor y su esposa Chicholina, además de con su perro Mendieta. Desde la obra innumerables veces reeditada de Giambattista della Porta sobre las supuestas relaciones fisiognómicas de los animales con los seres humanos como medio de conocer los rasgos psicológicos de unos y otros, los animales han constituido una alteridad radical para lo que definimos como más humano en nuestras miserias y también en nuestras noblezas. La presencia de animales en un chiste constituye una aceptada convención de otro tan lejano como próximo, sobre el cual defectos y virtudes son tan ridículos que poseen el exceso caricatural aun sin proponérselo, y son tan próximos que resultan inapelables en su cercanía para el lector.
- 30 Este carácter doble de los animales nuestras acciones abre un vínculo implícito entre el chiste y el lector, hay una captura inesperada de una complicidad, una especie de trampa en una operación que nos predispone a aceptar vernos asumiendo nuestro propio grotesco. Lo central no es el hecho de vernos en las acciones de los animales sino el aceptar el juego del autor de introducirnos en esa complicidad no explicitada sobre la que ponemos nuestras expectativas de vernos sorprendidos y de que algo nos haga reír. Esa operación de ganar la complicidad es un marco en donde se jugarán de ahora en más dos corrientes de sentido, la del chiste y la de la complicidad con la situación creada por el autor. El primero es explícito, el segundo es silencioso. Cuando buscamos leer un chiste gráfico por ejemplo, nuestra complicidad está ganada de antemano por nuestra expectativa de encontrar algo gracioso, pero ésta también puede perderse si aquéllas no se ven cumplidas.
- 31 Ese marco de complicidad implícito entraña una esperanza de encuentro con algo desconocido pero que *algo en nosotros* reconoce como inesperado e hilarante. No sabemos qué es pero reconocemos si no lo encontramos, como señalaba William James respecto al acto de escribir. Esa expectativa posee algo de encuentro con un ideal, de un reencontrarse con algo que sin embargo ignoramos. Ignorancia que si no calza a una correspondencia abre paso a una inmediata decepción para retirar nuestra atención del asunto. Buscamos encontrar aquello que reconocemos como inesperado, pero si ello no coincide con nuestra expectativa marco, una decepción delata que no era tan desconocido aquello que esperábamos encontrar. El marco, la operación cómplice, constituye una aquiescencia de buscarse, de aceptar encontrarse por esa vía. Eso que provoca nuestra risa parece determinado por un pequeño repertorio de situaciones capaces de activarla, repertorio que tampoco podemos determinar. Ese extrañamiento con nosotros mismos delata la presencia de la represión. Extrañamiento compuesto también por la complicidad de aceptar el juego de encontrarnos ubicados, proyectados, en, por ejemplo, los diálogos de un animal. Extrañamiento y complicidad resultan dos facetas de un mismo proceso, en el que el segundo parece eco nostálgico (digo nostalgia porque es una emoción que implica a dos, un antes y un ahora-futuro posible) del primero como causa. Ambos aluden a una distancia, a un acercarse sabiendo que pese a todo está lejos, o no reconocidamente cerca; distancia que exige sin embargo, la creencia completa en el juego, sin sospechas, caso contrario no hay placer posible.

4. La búsqueda de una muerte.

- 32 El psicoanálisis introduce, como señalé anteriormente, un concepto de dimensión extraordinaria que es la represión, la valla entre conciente e inconsciente que actúa

permanentemente como una barrera de olvido y extrañamiento de lo propio, que se enunciará debido a ella en adelante como viniendo del mundo externo. La represión porta la potencialidad transformadora de un sujeto para activar en el mundo la propia historia (perdida para siempre) de los modos de los vínculos tempranos con la madre y la constitución de su identidad en relación a ella y al padre, fundándolo en un anhelo esencial desde la frágil omnipotencia de su inermidad en el nacimiento a la aceptación de la diferencia y la limitación que le abre el verdadero mundo; el de la construcción simbólica. Utilicemos ese mundo doble para pensar la relación de los espectadores con el intérprete y con la obra.

- 33 En los espectadores hay una captura inocente que abreva en la complicidad voluntaria con que se acercan a la obra. Hay una expectativa abierta en todo comienzo y un deseo conciente de ser introducido, complicidad que se pierde si la obra no cumple en algo estas expectativas. Expectativa de ser colmado, narcisísticamente sin duda, pero también de reencuentro con algo que no se sabe qué es pero cuya presencia evoca en nosotros ese reconocimiento. La búsqueda de ese reencuentro con algo que desconocemos pero que anhelamos como si supiéramos de su existencia, nos parece que es el reencuentro hacia la suspensión de la búsqueda, a encontrarnos, a dejarnos ser con algo o alguien, con decires otros que sí de verdad comprenden, pero con palabras que no sentimos propias.
- 34 Buscamos la suspensión de la batalla, y en este sentido buscamos la muerte, un nirvana sin tensiones, que nos diga interpretándonos a nosotros que nunca supimos expresarnos o decirnos totalmente. Ese reencuentro con un más allá no dicho es en Freud la liberación de la energía de la represión. Un reencuentro plotiniano con algo de nosotros mismos que sin embargo nos trasciende esencialmente. Es por eso la relajación, la catarsis vivificante, la muerte que permite una nueva frescura para seguir viviendo. Esperamos encontrar lo inesperado, es decir lo ignorado conocido, lo reprimido, que por el hecho de serlo es tan ajeno e ignorado, pero que evoca la participación de lo más profunda y desconocidamente nuestro en lo más profundamente otro del intérprete o de la obra. Buscamos la muerte en el humor o en la acción de un intérprete, así como éstas se ejercen desde una ausencia, lo profundamente otro ignorado, pero singular, propio para cada uno de nosotros. Para el actor, el cantante o el torero es encontrar en el abismo propio de una nada significativa pero de contornos precisos, los bordes de una forma que se manifieste entrelazada en el gesto, en la voz, en el cuerpo. La represión no está en ninguna parte sino en la presencia reiterada, particular, que prefigura las formas de la creación. De ahí la lucha para decirse, "la lucha es con su duende" "tuétano de formas", la angustia del actor ante "los grandes momentos", la dificultad para soltarse "sin tensión muscular innecesaria".
- 35 El arte exige pues tolerar una cierta valentía, por el gesto de ir hacia la propia muerte, hacia la búsqueda de un encuentro, un reencuentro extrañado, trastocado, con el otro, el más allá de la obra y del intérprete.

Bibliografía

Fontanarrosa, R. (1992) *Inodoro Pereyra. El Renegau*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor

Freud, S. ([1904] 1968) "Personajes psicopáticos en el teatro", *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.

– ([1905] 1968) "El chiste y su relación con el Inconsciente", *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.

– ([1908] 1968) "Poeta y Fantasía", *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.

– ([1912] 1968) "La represión", *Metapsicología, Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.

García Lorca, F. ([1933] 1998) "Juego y Teoría del duende", en *Conferencias II (1928-1936)*, *Obras completas*, edición de Miguel García Posada, Barcelona: RBA Editores, tomo XVI, pp. 61-73.

Marshall, F. (2004) "Athanasius Kircher y el Oedipus Aegyptiacus. Recepción y alteridad en el mito clásico", en Bauzá Hugo F., *El Imaginario en el mito clásico*, Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias, 23-36

Stanislavski, C. (2001) *Manual del actor*, México: Diana, 25ava edición.

Autor/es

Fernando Silberstein es psicólogo, Profesor Titular Regular de Psicología del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
E-mail: fsilber@ciudad.com.ar

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>
Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes
Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar